

LA MUJER EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE FRANCISCO ASOREY: *O TESOURO, A NAICIÑA, A FILLIÑA, A OFRENDA A SAN RAMÓN Y A SANTA*

Maria Boguszewicz

Universidad de Varsovia
Polonia

m.boguszewicz@uw.edu.pl

Resumen. Francisco Asorey (Cambados, 1889-Santiago de Compostela, 1961) es considerado uno de los renovadores de la escultura en Galicia. El inicio de su actividad artística coincide con el nacimiento del movimiento nacionalista en Galicia. En sus primeras obras realizadas en Galicia en los años 20, Asorey sintoniza con esta corriente política. Todas las esculturas de este periodo, salvo una dedicada a San Francisco de Asís, representan a las campesinas gallegas. El presente artículo pretende analizar estas obras desde una perspectiva nacionalista y feminista.

Palabras clave. Francisco Asorey. Galicia. Mujer. Escultura gallega. Nacionalismo gallego. Teoría del afecto.

Abstract. *The Woman in the Sculpture of Francisco Asorey: O Tesouro, A Naiciña, A Filliña, A Ofrenda a San Ramón and A Santa.* Francisco Asorey (Cambados, 1889-Santiago de Compostela, 1961) is considered as one of the renovators of the sculpture in Galicia. The beginning of his artistic activity coincides with the birth of the nationalist movement in Galicia. In his early works in Galicia in the 1920s, Asorey tunes into this political current. All the sculptures of this period, except one dedicated to Saint Francis of Assisi, represent Galician peasant women. This article intends to analyze these works from a nationalist and feminist perspective.

Keywords. Francisco Asorey. Galicia. Woman. Galician sculpture. Galician nationalism. Affect theory.

Las artes plásticas son, como la literatura, un producto social. Sin embargo, en comparación con la creación literaria, presentan una serie de peculiaridades. El hecho de que una obra de arte opere con imágenes sin la mediación textual de las palabras hace de ella una constante «negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico» (Gubern, 2004: 12). La fotografía, la escultura o la pintura se caracterizan además por la inmediatez de la comunicación, como indica John Berger et al. (2016: 26) comparando esta última con la película: «En un cuadro, todos los elementos se ven a la vez. El espectador puede necesitar un tiempo para examinar cada uno de los elementos del cuadro, pero siempre que llega a una conclusión, la simultaneidad de todo el cuadro está ahí para refutarla o corroborarla».

El presupuesto que opera en la sociocrítica es que un texto no consta solamente de lo que articula directamente, sino que igualmente expresa lo que silencia (Chicharro, 2011: 41). Como acabamos de señalar, una obra de arte forma parte de varios discursos que confluyen en el seno de la sociedad. No obstante, el ya mencionado carácter especialmente complejo y la gran variedad de los posibles modos de expresión de los que dispone una obra de arte, hace el análisis del discurso plástico especialmente espinoso. Como alega Berger (2013), «no es sólo cuestión de mirar lo que hay, sino de leer sus conexiones, a veces son ilógicas y otras muy lógicas».

El enorme poder social de las imágenes (bi o tridimensionales) deriva de su eficacia emocional. La actual saturación de la cultura popular por las imágenes tiene que ver con la gestión productiva de las emociones propia de la fase consumista del capitalismo. Varios estudios derivados del así llamado “giro afectivo” constatan las cualidades táctiles de la vista. Desde una perspectiva ecológica y posthumana el afecto es la relación entre lo humano y lo no humano entendida como una red de conexiones que genera cualquier acción transformándola en transacción (Labanyi, 2016). Sara Ahmed (2006: 551–552), en un sentido parecido¹, subraya la capacidad de los objetos de formar los cuerpos que a la vez pueden tocar y ser tocados (también con los ojos). Este poder emocional (de las imágenes y los objetos) es a la vez económico y político² (Illouz, 2007: 67).

¹ En el artículo citado, “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”, Sara Ahmed, una de las principales teóricas del “giro afectivo” en los estudios culturales, se centra en la orientación sexual y el impacto que tienen sobre ella los objetos materiales. Ella misma así define el objetivo del texto mencionado: «[...] how bodies take shape through tending toward objects that are reachable, which are available within the bodily horizon» (2006: 546). Fuera de este artículo, Ahmed tiende más bien a centrarse en las relaciones entre los humanos.

² Por razones de espacio, no nos podemos detener más en las reflexiones teóricas. Sin embargo, cabe observar aquí que la frase constituye de hecho una suerte de atajo. En sus *Intimidaciones congeladas* del año 2007, Illouz explica con detalle el funcionamiento de las emociones en el mercado y su relación con el ámbito político. Analizando el movimiento feminista desde este enfoque, Illouz (2006: 67) constata: «Encontrar su propia voz pasa a ser un acto emocional y político». Nuestra premisa es que la escultura es la “propia voz de artista” y por tanto es medio emocional y político.

La tercera dimensión es especialmente importante en el caso de la escultura, ya que además de la capacidad táctil de la vista, activa también el propio tacto y el olor. De ahí que el material empleado para realizarla así como el modo de trabajarla adquiera unos significados adicionales. Por lo demás, el mismo objeto material que constituye una escultura es problemático. Su uso primario era funcional y estaba íntimamente ligado a las instituciones religiosas o civiles (Wittkower, 2014: 19, 49, 82). Fuera de estos usos, la obra escultórica enfrenta una crisis definitoria, ya que se sitúa en un espacio liminal entre el arte decorativo, la arquitectura y la artesanía sin beneficiarse plenamente de ninguna de ellas.

La tradición escultórica en Galicia tiene su espléndida raíz en la época medieval que, al mismo tiempo, se convierte en un cierto lastre para los artistas gallegos posteriores. A saber, la dependencia del oficio de la prepotente Iglesia católica y sus convenciones estéticas. Esta circunstancia pesa muy especialmente en las representaciones de mujer, de las cuales las más persistentes son las vinculadas a la maternidad. Curiosamente, la renovación de la escultura gallega, que se da junto con el nacimiento del movimiento nacionalista en Galicia, explota también precisamente esta cara de la feminidad. La necesidad de expresar una identidad diferenciada exige de los artistas de las primeras décadas del siglo XX permanecer fieles a la tradición al incorporar las tendencias universales. Por consiguiente, el arte escultórico gallego de aquella época presenta unos rasgos específicos que la hacen diferente del resto del contexto español o europeo.

Francisco Asorey (Cambados, 1889-Santiago de Compostela, 1961) es el máximo representante de esta corriente. Su obra reivindica el sentimiento nacionalista a través del material usado, las formas de trabajarlo y el contenido temático. Es conocido principalmente por los monumentos de su autoría. Sin embargo, la mujer ocupa un lugar importante en la totalidad de su creación artística y, sobre todo, en la que se considera actualmente de más relevancia. El presente artículo se propone analizar cinco de sus obras: *O Tesouro*, *A Naciña*, *A Filliña*, *A Ofrenda a San Ramón* y *A Santa*.

Francisco Asorey nació en 1889 en Cambados, se formó primero en el Colegio de los Salesianos y luego se trasladó a Madrid y Bilbao. En el año 1918 ganó las oposiciones para escultor anatómico en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago. Fue entonces cuando estableció su taller en Caramoña y fue allí donde nacieron sus obras más conocidas, entre ellas la serie de tallas femeninas que son objeto de este estudio. En el periodo que transcurre entre 1920 y 1926 Asorey esculpió las cinco esculturas figurativas femeninas mencionadas arriba (Sobrino Manzanares, 1997: 138). El artista acudió con estas obras a los certámenes artísticos y curiosamente llegó a obtener la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1926 por la obra que cierra el ciclo y que es la única que no representa a una mujer: San Francisco de Asís³. Aunque para ser precisos habría que mencionar que dos años antes había ganado la segunda medalla en esta misma exposición con *O Tesouro*.

Las mencionadas Exposiciones Nacionales eran prácticamente las únicas vías de promoción y éxito para los artistas gallegos en aquella época y, en realidad, también en las décadas posteriores. A falta de espacios expositivos, escuelas de arte y el mercado de obras

³ Esta observación tan acertada la hace Mera Álvarez (2003: 43).

de arte, Galicia carecía de infraestructura necesaria para fomentar y hacer triunfar a los artistas plásticos aún mucho después de Asorey, eso es, hasta 1994, cuando abre la Facultad de Bellas Artes en Pontevedra⁴. Aún así, las Exposiciones Nacionales servían principalmente como plataforma para la pintura y la escultura estaba relegada a un segundo plano ocupando muy poco espacio y aún menos atención (Sobrino Manzanares, 1997: 201). En estas circunstancias la decisión de Asorey de quedarse en Santiago es muy significativa y su éxito como escultor rotundo.

Cuando se trasladó desde Bilbao, donde tenía más oportunidades profesionales, a Santiago de Compostela, alegaba que el ambiente bilbaíno ya no le inspiraba. Estar al tanto de las corrientes universales tiene lo bueno de conectar con la cultura global pero lo malo de estancarse en las modas dominantes.

Por entonces, todos los escultores tenían la preocupación de Rodín. Hasta los que venían de Roma tenían esa obsesión [...]. Y, como todos eran iguales y yo no podía aprender nada, me fui a Santiago (Otero Tuñez, 1991: 86).

Aparte del estancamiento que le desagradaba a Asorey, el artista se sentía atraído por el naciente fermento nacionalista en Galicia. Hay que recordar que el nacionalismo gallego se articuló a partir de 1916 en torno a las Irmandades de Fala y el Grupo Nós. Asorey concordaba con estas corrientes y se propuso representarlas en el arte escultórico⁵. Algo que era un desafío en las condiciones gallegas, como se ha señalado arriba y que a pesar de todo consiguió, desde luego, ya que los intelectuales nacionalistas lo llamaban *o escultor da raza*, en correspondencia al vate gallego Eduardo Pondal, que por aquellas fechas ya concluía su vida en A Coruña.

La asociación con Pondal es atractiva y, por cierto, se explota bastante, sobre todo en los registros popculturales, pero no necesariamente acertada, ya que puede llevar a una cierta confusión. La poesía de Eduardo Pondal, una de las figuras clave del *Rexurdimento* gallego, se caracteriza por la implantación del mito celta en Galicia pero también por su marcado elitismo. En este sentido, Asorey se asocia más con la poesía social de Manuel Curros Enríquez, otro representante del renacimiento gallego o, y esa conexión nos viene aquí de maravilla, de la de Rosalía de Castro.

⁴ Cabe señalar que antes de la apertura de dicha Facultad, funcionaban en Galicia las numerosas escuelas de artes y oficios. Las primeras se constituyeron a finales del siglo XIX en Ferrol, Vigo, Pontevedra, Lugo y Santiago de Compostela. Aunque en algunas de ellas hubo un notable porcentaje de mujeres matriculadas, este dato solo se refiere a las instituciones donde se introdujeron las materias “femeninas” (bordados, confección, encajes). Su origen está relacionado con la revolución industrial y la abolición de los gremios tradicionales. Es de notar, además, que uno de los objetivos de las escuelas de artes y oficios era neutralizar las posibles influencias que el socialismo y el anarquismo ejercían sobre la clase obrera (Pereira; Sousa, 1990: 221–230). En el contexto que aquí tratamos es especialmente importante resaltar el carácter religioso de esta misión «muy en consonancia con la doctrina social de la Iglesia [...]» (Pereira; Sousa, 1990: 229).

⁵ Y, de hecho, lo consiguió comprometiendo la creación escultórica en Galicia con el movimiento galleguista. Como afirma María Luisa Sobrino Manzanares (1997: 203): «[...] la escultura asume unos perfiles diferenciadores e identificativos del territorio y de la cultura».

La obra de Asorey, desde el momento de su compromiso con el nacionalismo gallego, manifiesta una visible fascinación por el mundo rural gallego. Un mundo, añadamos, retrasado económicamente y basado en la agricultura de subsistencia. Cuando le encargaron a Asorey el monumento a San Francisco en Santiago de Compostela, el artista decidió no emplear materiales esplendorosos, como el mármol, piedra escultórica por excelencia, sino el granito, la piedra típica gallega⁶. Este material tiene en Galicia y especialmente en la obra asoreiana un peso enorme porque, según el escultor, encierra el alma gallega⁷:

Yo creo que el granito es el material ideal para nuestra tierra, y debiera emplearse con más abundancia y frecuencia, ya que va mejor que nada a nuestro carácter y el que yo veo como algo nuestro (Mera Álvarez, 2003: 39).

De hecho, es el material tradicional en la escultura gallega donde no se empleó mucho ni mármol, ni metal. Los dos materiales escultóricos con más transcendencia en Galicia son el granito y la madera por abundar en este territorio. No obstante, la elección de uno u otro tuvo algo más de significado que una simple coincidencia medioambiental. En el contexto del fervor galleguista que se apoderó de los intelectuales urbanos a principios del siglo XX, el granito y la madera se convirtieron en los símbolos de la tradición artística autóctona.

El material escultórico no es el único elemento de posicionamiento ideológico del artista, sino que lo es igualmente el modo de trabajarlo. Además de la talla directa, que era una constante en la escultura gallega, Asorey rescata de la tradición románica y barroca la policromía, aunque la modifica para no cubrir completamente la madera. Este recurso le permite crear la impresión de la tosquedad e implantar en su obra un primitivismo muy personalizado.

Sin embargo, lo que más vincula las esculturas asoreianas con el naciente galleguismo es el contenido, o sea la mujer gallega. La figura femenina tiene una importancia capital para todos los movimientos nacionalistas, pero en el caso gallego habría que añadir a eso el peso de la emigración que hizo de Galicia una cultura de mujeres. El supuesto y nada cierto

⁶ En la página que los administradores bautizan “la web oficial del escultor Francisco Asorey” puede encontrarse esta cita: «A San Francisco debe erigirsele un monumento franciscano. Ni bronce, ni aplicaciones metálicas, ni siquiera mármoles. Esta riqueza del material desdice del ideal franciscano. Todo de granito. Esto es muy franciscano» (<http://www.franciscoasorey.es/news/el-monumento-a-san-francisco-santiago-de-compostela>).

⁷ Las referencias a la supuesta “alma gallega” o cualquiera de sus derivados es una constante en los artistas gallegos, y muy especialmente en los escultores, después de Asorey. De un modo muy parecido, según la referencia que hace María Luisa Sobrino Manzanares (1997: 203), se expresa Luis Seoane sobre el granito: «Así esas pedras imponentes [...] tan de acordo coa sensibilidade da nosa época [...]». La misma autora (1994: 13) recoge estas otras palabras de Seoane: «[...] a Galicia debo casi todo lo que se refiere a mi formación intelectual, que fue haciéndose de cultura popular heredada consistente en mitos casi olvidados, supersticiones transmitidas, leyendas y de lectura de viejos cronicones tan desacreditados en nuestra época». Según Pedro de Sancristoval e Murua (1987: s.p.), director del Museo de Bellas Artes de Álava en 1987, Francisco Leiro hace el mismo hincapié en lo mítico gallego y un lenguaje asombroso y fantástico «que los gallegos comprenden muy bien».

matriarcado les sirvió a los nacionalistas para construir una mitología femenina, cargada de simbolismo, que luego se convirtió en coartada para omitir a las mujeres de los procesos de emancipación política de la región.

El arte figurativo en madera creado por Asorey encaja perfectamente con las metas señaladas. Las campesinas que presenta el ciclo estudiado son madres, reales o potenciales, con siluetas robustas, esculpidas en un bloque que las hace estáticas y como cimentadas en la tierra. Este contacto con la tierra es fundamental en Asorey y no solo en la serie dedicada a las campesinas. En el conjunto de su obra se pueden observar motivos vegetales que tienen una doble finalidad. Por un lado, hacen referencia explícita a Galicia y su paisaje y, por el otro, transmiten la idea de las raíces y el arraigo a la tierra. Esta relación que une al individuo con la naturaleza, la presenta por ejemplo la obra ganadora de la Medalla de Oro, *San Francisco*, pero podemos notarla también en las figuras femeninas anteriores que lucen vestidos regionales con adornos florales o en la *Santa*, cuyo yugo es decorado con las ramas del roble⁸.

La ya mencionada tendencia al bloque y la forma cerrada, junto con la conexión con la tierra a través de los elementos decorativos, potencia el efecto del parentesco con la raza celta que los nacionalistas gallegos defendían como el elemento diferenciador de la nación gallega. Asorey, como ya se ha señalado, se ganó el apodo de *escultor de la raza* precisamente por destacar en las esculturas que tratamos aquí los supuestos rasgos nórdicos: ojos azules, piel clara con matices sonrosados, mejillas, mentón y frente sobresalientes (Mera Álvarez, 2003: 38). Estas esculturas de las campesinas constituían una encarnación pura del ideal nacionalista de la mujer y, por extensión, de la nación gallega.

Una mención aparte se la merece la *Santa*, que sobresale del conjunto pintoresco de las mozas gallegas. Con esta escultura Asorey rompe con el realismo de las piezas anteriores y se inclina más hacia las soluciones alegóricas. En la *Santa* se mantienen los rasgos celto-atlánticos pero es el único desnudo conocido de Asorey (Sobrino Manzanares, 1997: 205). Un desnudo, obviamente, que no lo es en realidad. O sea, un desnudo que no sirve para el gozo del espectador⁹ sino más bien al revés, provoca las ganas de apartar la vista. La mujer no tiene nada de la sensualidad femenina. Es una figura áspera, agotada por el esfuerzo vital que supone ser madre y tener que alimentar a los hijos. El yugo que soporta en sus hombros la hace esclava de la tierra pero no menos esclava la hacen sus hijos y el deber de criarlos. El significado de la obra se completa con su título, que remite a la esfera sagrada. El contraste era tal que la pieza provocó un escándalo en la Exposición Nacional y Victoria Eugenia calificó a Asorey de sinvergüenza. Este, por su parte, se negó a modelar el busto de la reina que la Casa Real le había encargado. El mismo Valle Inclán pareció no entender plenamente el significado de la obra o, lo que es más probable, este no le agradó: «¿Ha visto usted en su vida algo más grotesco que su *Santa*?... la escultura necesita aire.

⁸ Además, el roble es un árbol cargado de simbolismo en la cultura gallega.

⁹ Véase por ejemplo el estudio de la desnudez en el arte realizado por John Berger et al. (2016: 45–64). Ramón Gubern (2004: 182) escribe a este respecto: «[...] el artista aborda generalmente la representación del desnudo con la intención de que guste, es decir, de que resulte seductor para quien lo contempla, lo que implica que no puede ser eróticamente neutro».

Vea la *Victoria*. Se lo supone uno enseguida. ¿Pero *Santa*? Está debajo de una campana neumática» (Otero Tuñez, 1991: 92). Uno de los críticos ni siquiera se atrevía llamarla con su nombre denominándola “desnudo de una moza gallega” (Otero Tuñez, 1991: 92).

La anterior serie que se podía clasificar tranquilamente como costumbrista naturalmente no incomodaba a nadie, aún si expresaba una supuesta alma gallega, porque encajaba perfectamente en la tipología femenina de una larga tradición cultural y literaria, a saber, las madres, las hijas (vírgenes) y las santas, precisamente¹⁰. La Virgen María constituye en este sentido la concentración de todos estos requisitos. La Santa asoreiana, desnuda, con el único adorno en forma de pañuelo inconfundiblemente gallego colocado en la cabeza a modo de aureola, constituye una transgresión para la que la sociedad de aquella época, y la gallega especialmente, no estaba aún preparada.

Hay que recordar aquí la raíz profundamente religiosa de la escultura en Galicia. Su edad de oro era el románico con genios de tal envergadura como el mismo Mestre Mateo. Pero sobre todo porque la Iglesia era el mayor mecenas de la obra escultórica en Galicia. Así pues, tanto la tradición como el mercado vinculaban a los escultores con el entorno eclesiástico. Una relación que resulta ambigua hasta la actualidad, aunque la Iglesia es cada vez menos la fuente de encargos para los artistas. La ambigüedad en este caso se debe a una actitud claramente negativa de la Iglesia católica en Galicia hacia cualquier tipo de expresión identitaria propia¹¹.

La negación rotunda por parte de la Iglesia del hecho diferenciador gallego constituye en este caso un grave obstáculo, ya que precisamente a partir de Asorey pocos son los artistas plásticos que no vinculen de algún modo su actividad artística con la causa nacionalista. El imperativo de mantener la conexión con la tradición autóctona es tal que prácticamente todos los escultores que crearon en Galicia después de Asorey lo hicieron a través de las pautas marcadas por él. Estas pautas, como hemos visto, se componen de tres elementos: el material (el granito y la madera), el modo de trabajarlo (la talla directa y la renovación de las técnicas tradicionales como la policromía) y los temas. Ahora bien, estos últimos, en lo que a la representación de la mujer se refiere, tienen unas consecuencias cardinales para la tradición escultórica gallega.

Como se ha dicho al principio, el ambiente artístico gallego, aislado y cerrado hasta la apertura de la Facultad de Bellas Artes en Pontevedra en 1994, no propiciaba la creación escultórica en este país. Hasta la mitad de los años setenta pocos son los artistas que se podrían citar aquí, como mucho Eiroa (muerto prematuramente), Faílde y Cristino Mallo, que realizó su obra fuera de Galicia. El gran florecimiento de la escultura gallega se dará solo en los años ochenta y muy especialmente en los noventa. Esto supone que en la escultura nacional gallega, por llamarla así, tenemos a un gran renovador como Francisco

¹⁰ Pilar Pedraza (1991: 12) habla de las figuras-tipo (y sus contrafiguras) que normalmente encarna la categoría de lo femenino en el arte. David Hernández Ochoa (2011: 572–573) establece tres figuras-tipos derivadas directamente de la antigüedad: *puella, uxor, mater familias*.

¹¹ La actitud hostil de la Iglesia católica frente al movimiento nacionalista gallego, en contraste a la que presentó la Iglesia en el País Vasco o en Cataluña, no puede negarse. Véanse los estudios realizados por Xesús Ferro Ruibal (1987; 1990), Daniel López Muñoz (1989) y Maria Boguszewicz (2012; 2014; 2015).

Asorey que no puede entablar el diálogo con otros artistas de su disciplina. En consecuencia, su obra se comunica más con el entorno político e ideológico de su tiempo así como con la creación literaria y la pintura o el dibujo.

No se puede obviar la actividad y el legado del grupo de artistas llamado *Os Novos* o bien *Os Renovadores*, que intentaron conectar con las vanguardias europeas pero sin perder el vínculo con la tierra y la tradición popular gallega. No cabe duda que su aporte era efectivamente renovador, a pesar del tradicionalismo que se manifiesta en su compromiso con el nacionalismo, pero en el campo de la escultura no pudo tener mucha continuación. Salvo Eiroa, que formó parte del grupo, no hubo escultores suficientes como para fundar una corriente bien definida. El vacío que se establece después de la Guerra Civil hasta los años sesenta en la escultura no permite mantener la comunicación directa entre las generaciones.

No es de menospreciar tampoco el fatal impacto que tuvo la dictadura franquista en el ambiente artístico e intelectual gallego. El hecho de que algunos de los mejores artistas gallegos, como Luis Seoane, tuvieran que emigrar y crear en el exilio influyó en su actitud artística. Para tales artistas la conexión con la patria, aunque seguía vigente, no era tan uniforme ni tan comprometedora como en el caso de Asorey o los artistas posteriores que quedaron en Galicia (Sobрино Manzanares, 1994: 13). El ambiente sofocante de la dictadura no fomentaba la creación artística hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX (Cabezas Gelabert, 2000: 271).

Lo mismo se puede afirmar en cuanto a la producción literaria que después de la actividad de los escritores del Grupo Nós quedó suspensa en mayor o menor medida a causa de la tremenda represión llevada a cabo en Galicia por los franquistas justo después del levantamiento militar y posteriormente en las primeras décadas de la dictadura¹². Un relativo relajamiento en la política del dictador hacia esta región desde los años sesenta permitió un continuo desarrollo del mercado editorial en Galicia. En consecuencia, afloraron los escritores que retomaban el problema del nacionalismo gallego y lo remodelaban propiciando un fructífero debate social. Uno de los elementos claves de la simbolización nacionalista, como se ha dicho, era el constituido por la mujer y su papel reproductivo. Gracias a la marcada presencia de escritoras como María Xosé Queizán, Teresa Moure, Carmen Blanco o la más joven María Reimóndez, esta simbología fue cuestionada y reconstruida de acuerdo con las confluencias socio-políticas universales del momento.

De forma que mientras en el campo de la literatura y, en menor medida en el de la pintura y las artes gráficas, desde la generación Nós (y aún antes, desde el *Rexurdimento*) se emprende un vigoroso y fructífero debate sobre los valores y símbolos de la cultura nacional, con la mujer en el primer plano, la escultura se queda petrificada en la figura monumental de Asorey dejando el terreno completamente estéril para cualquier evolución innovadora. Cuando se reinicia la actividad escultórica en los años sesenta y especialmente

¹² En lo que a la mujer se refiere, la represión de guerra y de posguerra fue especialmente dura debido a la doble discriminación a la que fue sometida por su condición femenina y, en ocasiones, su actitud política (o la de su familia). Aurora Marco (2014: 45) y María Victoria Martínez Rodríguez (2011: 89) hablan también del doble silenciamiento que se ciñó sobre las víctimas femeninas de la represión franquista en Galicia.

en los ochenta y noventa, son otras ya las preocupaciones de los artistas que buscan expresar su identidad diferenciada en un mundo globalizado¹³.

Cuando en 1926 Asorey recibió el encargo de realizar el monumento a San Francisco en Santiago dejó la temática femenina y se dedicó a la obra conmemorativa, mayoritariamente masculina. Aún antes, con la pieza de San Francisco de Asís por la cual se le había concedido la Medalla de Oro en la Exposición Nacional, representaba al hombre individualizado en contraste con la figura femenina anónima¹⁴ que remitía a todo el colectivo, no solo femenino sino nacional en su conjunto. La mujer quedó así representada, y no autorrepresentada (una cuestión que aún queda por aclarar), una vez por todas, como un monumento a la nación con todas las consecuencias que eso supone: la deshumanización, la objetivización, la canonización, etc. Una representación que nunca fue cuestionada formalmente ya que la escultura estuvo ausente en los debates en torno al género que se dieron en la literatura de todo el siglo XX. Los debates, además, protagonizados en gran medida por las mujeres. Este no es el caso de la escultura, que resulta ser un medio tremendamente masculinizado¹⁵. De todo el siglo XX, la única escultora que consigue triunfar, y con dificultades, es María Xosé Díaz¹⁶, que llegó a conectar con los colectivos artesanales de cerámica (Garrido Moreno, 2008: 16). Porque, en definitiva, esta es la clave del carácter y los rasgos diferenciadores de la escultura en Galicia: el medio artesanal. Como hasta mediados de los noventa no hubo una escuela superior de artes plásticas, la vía habitual de llegar al oficio pasaba por el taller del cantero, ebanista, carpintero¹⁷. Y estas profesiones eran, evidentemente, de dominio masculino.

¹³ Con el grupo Atlántica, activo en la primera mitad de los ochenta, como paradigmático. El dilema de cómo conectar la identidad cultural gallega con el componente internacional o incluso transnacional en el seno de las artes plásticas no fue del todo resuelto. De todas formas, en Atlántica prevaleció, una vez más, la pintura sobre la escultura, cuyo gran representante era en aquel momento Francisco Leiro (Mariño, 2000: 606, 621–622).

¹⁴ La invisibilidad de las escultoras en Galicia era (y hasta cierto punto sigue siendo) tal que en 1995 se abrió la exposición “A arte inexistente” en el Auditorio de Galicia y actualmente (entre el 14 de octubre de 2016 y el 16 de abril de 2017) se puede visitar otra exposición que está en conexión con la anterior titulada “Mulleres do silencio”. María Luisa Sobrino Manzanares editó recientemente (2015) el volumen *Arte+Mulleres. Creadoras galegas* publicado por el Consello da Cultura Galega.

¹⁵ Quizás una palabra más adecuada aquí sería “misógino”, ya que no es tanto el problema de la ausencia, a pesar del limitado acceso al oficio, como la invisibilidad, como se ha señalado arriba. Como antecesoras de María Xosé Díaz, se podrían mencionar a Elena Colmeiro, que emergió en los años sesenta y a otras escultoras de la generación de María Xosé Díaz, por ejemplo a Soledad Penalta o Rosalía Pazo, sin hablar ya de las posteriores incorporaciones femeninas (Garrido Moreno, 2010: 3).

¹⁶ Es de suma importancia subrayar el uso del vocablo *triunfar*, es decir, conseguir las cuotas de reconocimiento comparables con los artistas masculinos del mismo nivel artístico.

¹⁷ Cabe señalar aquí la favorable coyuntura que crean las vanguardias para los ambientes artísticos precarios como bien señala Miguel Anxo Rodríguez González (2004: 330–331): «Esta consideración do traballo escultórico como semellante ao do mundo artesanal non pode ser desvencellada da práctica que instaurou a vangarda histórica desde as décadas iniciais do século XX. En Galicia a incorporación das estéticas modernas coincidiu co predominio dunha formación allea á das escolas de Belas Artes e moito máis achegada tanto ás escolas de Artes e Oficios como ás prácticas dos oficios populares (carpintería, cantería, especialmente)».

Propongo terminar este estudio con una comparación un tanto atrevida y ciertamente provocadora. Ya he mencionado aquí una asociación con la gran figura que inicia el *Rexurdimento* literario y cultural en Galicia, Rosalía de Castro. María Pilar García Negro, estudiosa de su obra, constata (2004: 44, 55) que todas las escritoras posteriores están en deuda con Rosalía. Es decir, que Rosalía no se puede ignorar, para bien y para mal. Que constituye una constante fuente de inspiración pero también de limitación¹⁸. Francisco Asorey es un caso parecido en el terreno de la escultura. Es una gran figura que permanece inmutable e incuestionable como un punto de referencia eterno para la escultura gallega. El problema es que, cuando se retomó la actividad escultórica en Galicia en los años ochenta (y en menor medida en los sesenta y setenta), se renovaron las técnicas y los materiales, se reformuló la relación del artista y su obra con la sociedad y el mundo globalizado, pero no se volvió a reconfigurar de forma contundente la representación de la mujer.

Résumé. Obraz ženy v sochařském díle Francisca Asoreye: *O Tesouro, A Naiciña, A Fillaña, A Ofrenda a San Ramón a A Santa*. Francisco Asorey (nar. 1889 v Cambadosu – zemř. 1961, v Santiagu de Compostela) je považován za jednoho z obrozenců galicijského sochařství. Počátky jeho umělecké činnosti spadají do období, kdy v Galicii vzniká nacionalistické hnutí. Ve svých prvních galicijských dílech z 20. let Asorey s tímto politickým proudem souzní. Všechny sochy z tohoto období, kromě sochy věnované Františkovi z Asisi, zobrazují galicejské venkovanky. Článek se snaží o analýzu těchto děl z nacionalistického a feministického hlediska.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2006). “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 4, pp. 543–574.
- BERGER, John (2013). “Lo que el arte ofrece es esperanza”. Entrevista por José María Parreño. *El Cultural*, 22.02.2013 [online]. [cit. 9.12.2016]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Berger/32357>
- BERGER, John et al. (2016 [1972]). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOGUSZEWICZ, Maria (2012). “La actitud lingüística de la Iglesia católica en Galicia cincuenta años después del Concilio Vaticano II”. *Itinerarios*, 16, pp. 29–46.
- (2014). “La Iglesia católica, Manuel Curros Enríquez y su procesamiento como paradigmas de la sociedad gallega decimonónica”. In: KULAK, Ewa (ed.) *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: 29–36.
- (2015). “As coordenadas políticas da elección da lingua de comunicación da Igrexa católica en Galicia e Casubia”. In: CASTRO, Olga; LÍNEIRA, María (eds.). *Trama e urda: Contribucións multidisciplinares desde os estudos galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega; Asociación Internacional de Estudos Galegos.

¹⁸ La idea de María Pilar García Negro no es exactamente de la “limitación” ni habla de cualquier efecto negativo que pudo tener la obra de Rosalía en las escritoras posteriores. La suya es la idea de Rosalía como un “referente femenino imprescindible” (2004: 55). Mi interpretación de esta constatación es que un referente imprescindible nunca es del todo inocente.

- CABEZAS GELABERT, Lino (2000). “A pintura e o debuxo no século XX”. *Eduga*, 28, pp. 267–286.
- CHICHARRO, Antonio (2011). *Entre lo dado y lo creado (una aproximación a los estudios sociocríticos)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- FERRO RUIBAL, Xesús (1987). *A igrexa e a lingua galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- (1990). “Lingua galega e relixión”. *Grial*, 107, pp. 335–357.
- GARCÍA NEGRO, María Pilar (2004). “De Rosalía de Castro ás escritoras actuais: seguimento e contradición”. In: FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús; PARDO FERNÁNDEZ, María X. (eds.). *Textos de Mulher/Muller/Mujer*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 33–55.
- GARRIDO MORENO, Antonio (2008). “Escultura, espacio e compromiso”. In: BAS-TERRECHEA, Suso (comis.). *5 visións desde os 90*. Catálogo de la exposición. Ferrol: Consello de Ferrol, pp. 11–30.
- (2010). “María Xosé Díaz. 1980–2010”. In: *María Xosé Díaz. 1980–2010*. Catálogo de la exposición. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, pp. 3–29.
- GUBERN, Ramón (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- HERNÁNDEZ OCHOA, David (2011). “La «confluencia» de los géneros a través del sistema mediático: De la *mujer sumisa* y el *macho ibérico* al «ser andrógino»”. *Papers*, 98/4, pp. 569–587.
- ILLOUZ, Eva (2007). *Intimididades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- LABANYI, Jo (2016). “Pensar los afectos” (conferencia plenaria en CCCD). *Residus emotionals*. CCCD; Centre Dona i Literatura: 15-17.03.2016 [online]. [cit. 10.12.2016]. Disponible en: <https://vimeo.com/159481670>
- LÓPEZ MUÑOZ, Daniel (1989). *O idioma da igrexa en Galicia*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- MARCO, Aurora (2014). “Contra o silencio. Mulleres na resistencia antifranquista”. In: ACUÑA, Ana (ed.) *Letras nómades – Experiencias da mobilidade feminina na literatura galega*. Berlin: Frank and Timme, pp. 45–69.
- MARIÑO, Paula (2000). “Atlántica. La renovación plástica gallega”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 13, pp. 605–624.
- MARTÍNS RODRÍGUEZ, María Victoria (2011). “Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo”. *Studia histórica*, 29, pp. 87–117.
- MERA ÁLVAREZ, Irene (2003). *Francisco Asorey*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (1991). “El escultor Asorey en su centenario”. In: FILGUEIRA VALVERDE, José (ed.) *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*. Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, pp. 79–113.
- PEDRAZA, Pilar (1991). *La bella, enigma y pesadilla: Esfinge, Medusa, Pantera...* Barcelona: Tusquets.

- PEREIRA, Fernando; SOUSA, José (1990). “El origen de las escuelas de artes y oficios en Galicia. El caso compostelano.” *Historia de la educación. Revista universitaria*, 9, pp. 219–232.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Miguel Anxo (2004). *Os materiais: procesos e formas na escultura galega contemporánea (1940–1994)*. Tesis doctoral. Dir. de tesis María Luisa Sobrino Manzanares. Universidade de Santiago de Compostela.
- SANCRISTOVAL E MURUA, Pedro de (1987). *Francisco Leiro. Susana Solano. Esculturas*. Catálogo de la exposición. Vitoria: Deputación Foral de Alava, Departamento de Cultura, Museo de Bellas Artes.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa (1994). “Seoane con Galicia como fondo”. *Revista Galega do Ensino*, 3, pp. 11–18.
- (1997). “De Asorey aos noventa. A escultura moderna en Galicia”. *De Asorey aos noventa. A escultura moderna en Galicia*. Catálogo de la exposición. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia, pp. 201–255.
- (ed.) (2015). *Arte+Mulleres. Creadoras galegas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- WITTKOWER, Rudolf (2014 [1997]). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.

Maria Boguszewicz
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich
Uniwersytet Warszawski
Oboźna 8
00-001 WARSZAWA
Polonia